

Il corpo tradotto

Racconto fantastico a più dimensioni

1. L'immagine riflessa. Narciso – adagiato sulla riva di uno stagno – immerge lo sguardo nello specchio d'acqua per perdersi a lungo nel riflesso della propria immagine: «Attonito fissa se stesso e, senza riuscire a staccare lo sguardo, rimane immobile come una statua scolpita in marmo di Paro. Disteso a terra contempla le due stelle che sono i suoi occhi, e i capelli degni di Bacco, degni anche di Apollo, e le guance impuberi e il collo d'avorio e la gemma della bocca e il rosa soffuso sul candore di neve, e ammira tutto ciò che fa di lui un essere meraviglioso. Desidera senza saperlo se stesso; elogia, ma è lui l'elogiato, e mentre brama, si brama e insieme accende e arde»¹.

Nelle parole di questa *metamorfosi* di Ovidio si potrebbero condensare le modalità di un'interminabile fascinazione del genere umano per la propria immagine: proiezione di una forma umana al di fuori di sé; esigenza di creazione e necessità di un proprio riconoscimento in questa nuova forma che – come un'ombra distaccatasi lentamente dal corpo d'origine – ha abbandonato la mano creatrice per acquistare una propria forza autonoma, e collocarsi così nuovamente di fronte allo sguardo dell'uomo.

Da un lato l'uomo ha assecondato questo bisogno modellando la materia: ha scavato il marmo e intagliato il legno, lavorato la creta e fuso i metalli per far nascere dall'informe una forma a «propria immagine e somiglianza»², in una sorta di letterale rievocazione biblica di creazione dalla materia.

Allo stesso tempo l'uomo ha teso nei secoli a rappresentare sé stesso appiattendosi nelle forme delle due dimensioni. Al pari dello specchio d'acqua di Narciso, ogni superficie bidimensionale è stata destinata nei secoli ad accogliere l'immagine del corpo: le pareti delle caverne come la tela, le tavole di legno così come i fogli di carta, sono stati intagliati o impressi con immagini antropomorfe che – pur pretendendo un maggiore o minore grado di verosimiglianza – hanno sempre ottenuto lo statuto di *rappresentazioni* del corpo.

Cosa significa tuttavia *rappresentare* sulla bidimensionalità una certa realtà, nel momento in cui il matematico francese Henri Poincaré può affermare, senza particolari possibilità di obiezione, come «un pittore si sforzerebbe invano di costruire sulla sua tela un oggetto che possieda tre dimensioni, ma l'immagine che egli traccia non ne avrà mai più di due, come la sua tela».³ Il problema generale di tutta la scienza della rappresentazione può dunque essere forse sintetizzato in questa difficoltà di ricondurre su una superficie bidimensionale la realtà tridimensionale, ma quali sono le modalità che rendono possibile tale salto, talmente arduo da permettere di considerare verosimili e

¹ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, libro terzo, 418-426 (tr. it. *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 1994, p.113)

² Genesi. 1, 27.

³ J.H. Poincaré, *Des fondaments de la géométrie*, Chiron, Paris, 1921 (tr. it. U. Sanzo, *Sui fondamenti della geometria*, La Scuola, Brescia, 1990, p.9)

rappresentative del corpo, delle immagini antropomorfe che hanno dovuto escludere a priori la possibilità di una terza dimensione, così fondamentale per la definizione di un corpo nello spazio?

2. Il mondo a due dimensioni. «In un paese simile, ve ne sarete resi conto, è impossibile che possa darsi alcunché di quel che voi chiamate *solido*»⁴: attraverso queste parole inizia la descrizione di *Flatlandia, racconto fantastico a più dimensioni*, libro all'interno del quale Erwin A. Abbott – matematico ed abate inglese di fine '800 – immagina un mondo bidimensionale abitato da forme geometriche piane, completamente ignare della terza dimensione. Dalle Linee ai semplici Triangoli, dalle figure poligonali più complesse fino ai Circoli: il mondo è abitato unicamente da forme piane che scivolano nelle varie direzioni di una superficie estesa, senza essere sfiorati dalla possibilità di sollevarsi da essa. Abbott descrive questo mondo ad uso esclusivo delle geometrie, attraverso gli occhi di un Quadrato protagonista, osservatore attento della vita quotidiana e testimone d'eccezione dell'arrivo sulla *Flatlandia* di una Sfera, giunta con il compito di diffondere – presso il popolo a due dimensioni – il Vangelo della Terza Dimensione, rivelazione inammissibile per il Quadrato da un punto di vista geometrico ancor prima che ontologico o teologico.

Com'è dunque possibile che in un mondo bidimensionale come questo – e quale potremmo considerare quello dei supporti delle immagini - sia stato possibile comprendere e restituire la complessità delle forme tridimensionali del corpo?

A compiere una profonda riflessione su questa problematica è Pavel Florenskij, matematico e teologo russo di inizio Novecento che – a partire da una minuziosa ricerca filosofica e teologica sul valore del canone nelle icone di tradizione russo-ortodossa – si concentra sulla difficoltà di trasposizione della realtà sensibile in forme bidimensionali. Nell'analizzare l'aspetto religioso dell'immagine ortodossa a due dimensioni, egli contesta la pretesa naturalità dell'immagine prospettica occidentale, per focalizzare il problema sull'origine, le modalità di costruzione, e il significato della traslazione di un corpo sul piano: «significa riportare i punti dello spazio percepito a corrispondere con i punti di un altro spazio, in questo caso quello della superficie piana. Ma la realtà è per lo meno tridimensionale (tralasciando la quarta dimensione, quella temporale, senza la quale l'arte non esiste), mentre la superficie è solo bidimensionale. È possibile o no una simile corrispondenza?»⁵

Florenskij insiste su una possibilità di una corrispondenza biunivoca dei punti, come se ogni frammento originario potesse e dovesse essere riportato sul piano di destinazione. Successivamente tuttavia, egli distingue il caso particolare del corpo umano, caratterizzato da una curvatura complessa: se infatti si fosse trattato di riportare sul piano, figure a loro volta piane – come ad esempio gli abitanti della *Flatlandia* – si sarebbe potuta mantenere una corrispondenza perfetta tra corpo e rappresentazione, come in una sorta di procedimento di copiatura in carta carbone. Analogamente, se il corpo da rappresentare – pur nella sua tridimensionalità effettiva – fosse stato composto da lati piani uniti tra loro in maniera elementare, essi avrebbero potuto essere perlomeno riportati singolarmente sulla superficie di destinazione.

La curvatura complessa del corpo umano ha tuttavia fatto sì che esso non si potesse in alcun modo adagiare interamente al supporto, dato che alcuni punti sarebbero inevitabilmente rimasti sollevati da esso. Gli incavi delle

⁴ E.A. Abbott, *Flatland. A Romance of many dimensions*, 1884 (tr. it. M. D'Amico, *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, Adelphi, Milano, 2006. p.31)

⁵ P- Florenskij, 1919 (tr. it N. Mislser, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi Editore, Roma, 2004. p.118)

costole e le sporgenze ossee, la rotondità del gomito e la complessità del volto: il corpo-oggetto della rappresentazione è un groviglio di curve indomabili, composto di punti che sembrerebbero non potersi adattare geometricamente ad alcuna superficie rigida. Gli infiniti punti del corpo non si potrebbero adagiare contemporaneamente sul piano senza marcare un'evidente incompatibilità e sono così costretti ad intrattenere un rapporto di copia a distanza con la *rappresentazione* propria immagine

3. Il corpo scomposto. Florenskij nota così come il problema della curvatura del corpo sia assimilabile all'ipotetico tentativo di riportare la totalità di un guscio d'uovo su un piano: per poter far aderire le diverse parti, bisognerebbe cominciare a ridurre il guscio in frammenti; tuttavia dato che i singoli frammenti di guscio rimarrebbero ancora incurvati – e quindi parzialmente sollevati dal piano in alcuni punti – bisognerebbe continuare a spezzare il guscio originale fino a ridurlo in minutissima polvere. Rappresentare in maniera scientifica il corpo avrebbe allo stesso modo significato scomporre gradualmente le curvature in modo che tutti i punti potessero poggiare sul piano: stendere la pelle o disfare il corpo per trovare un'aderenza perfetta al piano.

Con questa idea Enrico Job, nel 1974 realizza un'opera di testimonianza cartografica del proprio corpo, ciò che egli chiama il *Mappacorpo*⁶. A proposito di questo, egli scrive: «Il *Mappacorpo* è composto da circa mille fotografie. La pelle è stata disegnata suddividendola in quadrati di 4,50 cm per il corpo e 2,50 per la testa. I quadrati sono stati fotografati e ingranditi del doppio e applicati su pannelli, ricomponendo il corpo come in un gigantesco gioco di pazienza. Una pelle di uomo scuoiato: un animale ridotto a tappeto. L'intenzione del *Mappacorpo*, come quella di qualsiasi mappa, è di costringere a un'unica dimensione ciò che è vivo, e quindi agisce contro la doppia dimensione spazio-tempo»⁷. Il corpo è inserito qui in una sorta di reticolo di meridiani e paralleli, e riprodotto scientificamente sulle tessere di un mosaico rimasto fedele alle due dimensioni, ma che ha perduto tuttavia la capacità di restituire la forma originaria del corpo.

Florenskij indica come «per rappresentare un certo spazio con tutti i suoi più sottili contenuti, sia indispensabile, metaforicamente parlando, o ridurlo ad una polvere infinitamente sottile e, dopo averla minuziosamente rimescolata, spargerla sul piano di rappresentazione, finché della sua primitiva struttura non resti nemmeno il ricordo, oppure sezionarlo in una quantità di strati tale che non rimanga nulla della forma, ma in modo che questi strati siano disposti ricopiando gli stessi elementi della forma e, d'altro canto, siano incastrati reciprocamente questi elementi l'uno dentro l'altro»⁸. Il corpo potrebbe dunque essere pensato anche come una sovrapposizione di infinite sezioni piane che – diversamente al *Mappacorpo* – non restituiscano informazioni unicamente sull'involucro ma anche sull'interno del corpo rappresentato: una serie di sagome piane o sezioni del corpo di spessore infinitesimale, da ricomporre in sovrapposizione. Sembra ritornare – in questi *fogli di corpo* in grado di descrivere ogni punto, dalla pelle alle viscere – il tentativo da parte della Sfera di spiegare al Quadrato della *Flatlandia* la propria natura, quando afferma: «Io non sono una Figura Piana, ma un Solido. Voi mi chiamate Circolo; ma in realtà io non sono un Circolo, bensì un numero infinito di Circoli, di dimensioni varianti da un Punto a un Circolo di venticinque centimetri di diametro, posti l'uno sull'altro»⁹

⁶ cfr. Immagine 1.

⁷ E. Job, *Il mappacorpo*, 1974. ora in L. Vergine, *Body Art e storie simili*. Skira editore, Milano, 2000. p. 119.

⁸ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, op. cit. p.120-121.

⁹ E.A. Abbott, *Flatland* op. cit. p.116.

Come nel mosaico fotografico di Enrico Job, la sovrapposizione di piani prevederebbe tuttavia una fruizione più vicina alla lettura che alla visione: le singole immagini andrebbero ricomposte e messe in relazione tra loro, e solo a posteriori sarebbe possibile ricostruire, nella mente di chi guarda, l'immagine del corpo a cui appartenevano.

Nelle proprie parole, Florenskij sottolineava proprio come nella scomposizione del corpo attraverso queste tecniche – pur in grado di restituire geometricamente una buona aderenza tra rappresentato e rappresentazione – venga a mancare addirittura in ricordo della primitiva struttura. Se questi esempi di corpo bidimensionale sono effettivamente lontani dal comune senso di *rappresentazione* che l'uomo ha fatto di sé stesso nelle due dimensioni, ciò è dovuto principalmente ad una mancata possibilità di riflesso insita in queste forme di scomposizione: Narciso non potrebbe certamente perdersi nell'ammirazione di sé, se il suo riflesso fosse spezzato in un arcipelago di piccole – per quanto fedeli – riproduzioni bidimensionali del proprio corpo.

«Rappresentare lo spazio sul piano è possibile – ricorda infine Florenskij – ma non lo si può fare altrimenti che distruggendo la forma del rappresentato. Ma invece è proprio la forma, e soltanto la forma, che interessa l'arte figurativa»: ¹⁰ il corpo non ha potuto adagiarsi sul piano della rappresentazione – o stendere la propria pelle facendo aderire le zone più incavate – perché ciò avrebbe restituito un'immagine deformata al limite dell'irricoscibile.

Per potersi rappresentare e riconoscere sul supporto bidimensionale, il corpo – mantenuto intero e distaccato dal piano – deve allora compiere una sorta di viaggio perpetuo, instaurare una continua corrispondenza a distanza attraverso la quale riportare ogni proprio punto sulla superficie piana di destinazione, così come ogni punto del corpo di Narciso, attraversa idealmente l'aria per trovare una propria corrispondenza sullo specchio d'acqua, sul quale costruire infine – assieme a tutti i punti fratelli – una rappresentazione del corpo d'appartenenza.

4. Cartografia di un viaggio. La cartografia si basa su una costante relazione tra i punti di un oggetto complesso e la riduzione dei medesimi all'interno di un singolo sistema cartesiano. A differenza della rappresentazione artistica della forma del corpo, la disciplina cartografica ha sempre accostato alla pratica una forte trattazione teorica che desse validità alle conoscenze scientifiche, tecniche ed artistiche, finalizzate a queste rappresentazione simbolica ma veritiera delle informazioni geografiche su supporti piani.

Nel parallelismo con le problematiche della restituzione nelle due dimensioni di un'immagine integra del corpo, la cartografia risulta così centrale nel tentativo – che la differenzia dai comuni testi descrittivi – di restituire in un'unica immagine la visione d'insieme di una regione. Al tempo stesso, per sviluppare la problematica del rapporto di *rappresentazione* che l'immagine bidimensionale intrattiene con il corpo, risulta allora necessario analizzare le cause di nascita e le modalità di relazione esistenti tra la carta e il territorio rappresentato.

«La necessità di rappresentare mediante disegni un territorio più o meno esteso è stata avvertita dall'uomo già in tempi antichissimi, quando piccoli clan o gruppi presero possesso definitivo di lembi di terra»¹¹: la cartografia nasce così innanzitutto come esigenza di rilevazione di un territorio dominato, per svilupparsi poi attraverso le incisioni mesopotamiche del III o IV millennio a.C. e i modelli egizi di tipo catastale.

¹⁰ P. Florenskij *La prospettiva rovesciata*, op. cit. p.121.

¹¹ C. F. Capello, M.L. Chionetti, *Elementi di cartografia*, Torino, Ed. Giappichelli, 1960. vol I, p.20.

È tuttavia la tradizione greca ad inserire per la prima volta la cartografia in un sistema di segni convenzionali: rispetto al modello classico di Anassimandro – che prevedeva la terra come disco circondato dal mare – elemento determinante può essere considerata la linea mediana – o *diafragma* – che verso al fine del IV secolo a.C. Dicearco da Messina traccia sulla carta, come una sorta di moderno parallelo che intrattenga una relazione di distanza con ogni importante località. Questa prima linea segna l'inizio di una fondamentale convivenza cartografica tra l'elemento astratto e il concreto, sorta di equilibrio obbligato su cui si basa ogni mappa e relativa lettura, strette tra il reticolo di carattere geometrico e il riferimento obbligato al mondo reale.

A partire dalla mappa di Dicearco, si sviluppano un insieme di segni astratti sempre più fitti che andranno ad imprigionare via via il territorio: se Eratostene da Cirene nel III a.C. secolo di limiterà a tracciare le parallele al *diafragma* – e i meridiani unicamente in corrispondenza di località particolari – sarà Claudio Tolomeo nel II sec d.C. a completare le maglie e far nascere al contempo la geografia come disciplina teorica, analizzando nei propri scritti di *Geografia* la teoria cartografica come proiezione della sfera sul piano.

In questo modo nella cartografia tolemaica si compie un doppio procedimento: proiezione del reticolo sulla sfera terrestre e riposizionamento del reticolo sul piano, permettendo così di riportare sulla superficie i singoli punti che – uniti tra loro – vadano a restituire informazioni su un territorio, pur obbligatoriamente deformato rispetto all'originale. Le carte sono così «sempre il prodotto di una duplice elaborazione, prima proiettiva e poi rappresentativa. In tutti i casi comunque si ricorre ad un insieme di regole e di procedimenti che consentono di effettuare una traslazione fra una superficie e un'altra»: ¹² sono le regole e i procedimenti qua citati a far sì che – se i meridiani vengono aperti, perdendo la convergenza ai poli, e i paralleli si assestano tutti su una stessa misura – l'immagine perda le proporzioni originali in virtù di una completezza unica, ma possa ancora essere *rappresentativa* in quanto deformato in base a regole note che permettono di risalire dalla carta all'oggetto rappresentato.

5. Possesso, *diafragma* e deformazione. L'immagine cartografica sembra dunque risultare centrale in relazione alla comprensione della *rappresentatività* delle immagini antropomorfe attraverso il confronto con i differenti parametri della prassi cartografica: il possesso del territorio rappresentato, la carta come convivenza di un sistema ibrido tra l'astratto e concreto e la deformazione accettata in quanto sottoposta ad un insieme di regole note.

Se «la corrispondenza dei punti, in superfici di curvatura diversa, presuppone inevitabilmente il sacrificio di qualche proprietà del rappresentato», ¹³ l'uomo ha così preferito sacrificare la moltiplicazione delle informazioni riguarda alla propria immagine, in virtù del mantenimento di una forma immediata che potesse – al pari della singola mappa – rendere immediatamente leggibile il rappresentato: l'uomo ha evitato di sezionare la propria immagine in diversi piani in grado di restituire informazioni sulla totalità del corpo, poiché le immagini ottenute si sarebbero organizzate in una sorta d'atlante multiplo destinato ad essere letto dallo sguardo e non un una forma unica ed univoca in cui potersi specchiare. In che modo quindi l'immagine unica del corpo intrattiene ora con il corpo, lo stesso tipo di relazione di *rappresentazione* che la carta ha dimostrato di intrattenere con il terreno?

*Il disegnatore della donna sdraiata*¹⁴ di Dürer sembra emblematico – all'interno di questo tentativo di riflessione sulla traduzione bidimensionale del corpo – come caso di *mise en abîme* della rappresentazione, ovvero riproduzione di

¹² A. Catizzone, *Fondamenti di cartografia*. Gangemi Editore, Roma, 2007. p.85.

¹³ P. Florenskij, op. cit. p.122.

¹⁴ cfr. Immagine 2

una modalità di riproduzione del corpo nelle due dimensioni. L'esperienza di Dürer è innanzitutto da inserire a cavallo tra il XV e XVI secolo, momento in cui la scoperta delle Americhe dà l'avvio ad un incremento dello studio cartografico senza precedenti: l'intero '500 è caratterizzato da una notevole produzione scientifica ed artistica di mappe (che coinvolgerà lo stesso Dürer nella realizzazione nel 1515 delle *Carte del cielo del Cardinal Matteo* e nella collaborazione con Johann Stabius alla costruzione di mappamondi), che trova il proprio apice nel 1570 nella pubblicazione ad Anversa del *Theatrum Orbis Terrarum* di Abraham Ortelius, primo atlante moderno suddiviso in settanta mappe.

Nella celebre incisione di Dürer, il disegnatore è concentrato sul proprio foglio, sul quale si appresta a disegnare l'immagine di una donna sdraiata al di là di un prospettografo, strumento composto da una cornice e da una serie di cavi verticali e orizzontali tesi a comporre una maglia ortogonale attraverso la quale l'immagine possa essere suddivisa.

In primo luogo il prospettografo imprigiona l'oggetto rappresentato all'interno di una visione inquadrata, marcando la cornice come prigione o sorta di boccascena di un miniaturizzato *Theatrum Orbis Terrarum*. Assodato il rapporto di possesso tra lo sguardo e l'oggetto nell'arte della prospettiva – a maggior ragione in un caso come questo in cui lo sguardo e l'oggetto si colorano di un'implicazione di genere – emerge tra le maglie del reticolo prospettico una forte connessione con l'ipotesi di proprietà privata alla base dell'esigenza cartografica preistorica. Il reticolo doma e domina il proprio territorio e – se Christine Buci-Glucksmann nota ne *L'oeil cartographique de l'art* il modo in cui «l'universo cartografico traduce una presa di potere visuale e politica sul mondo»¹⁵ – marca un possesso politico e visuale sull'oggetto rappresentato da parte dello sguardo.

In secondo luogo di questa lettura cartografica dell'immagine, il prospettografo rappresenta l'elemento astratto che – al pari dei meridiani e paralleli – è stato inserito nel rappresentato affinché l'immagine potesse essere domata. Sul foglio a cui sta lavorando il disegnatore sono così riprodotte le stesse linee ortogonali del prospettografo e, presumibilmente, le porzioni di corpo suddivise nei vari quadrati da esse generate. Inserito tra lo sguardo e l'oggetto, il prospettografo recupera il ruolo del *diafragma* della cartografia di Dicearco. Questo segno infatti – al di là dell'attraversamento lineare della terra che porta nel nome – si poneva come diaframma *tra* lo sguardo e il mondo rappresentato: l'immagine rappresentata dal disegnatore vive così in quella convivenza e forma d'equilibrio tra elemento astratto e corpo concreto – la concretezza tangibile del corpo della donna – che caratterizzano la trasposizione e fruizione cartografica di un territorio.

Infine, a disegno ultimato – e all'evaporare del reticolo prospettico – quest'ultimo sarà ugualmente richiamato alla mente dalla tipologia di deformazione che il corpo espone nelle due dimensioni. Ereditata dalla cartografia la certezza che «le superfici sferiche o più in generale quelle curve, non possono essere sviluppate in un piano senza che queste vengano deformate in alcune loro parti, se non in tutte»,¹⁶ l'immagine antropomorfa verrà deformata per poter essere tralata sul piano, eppure rimarrà *rappresentativa* del corpo se rimarrà soggetta ad un insieme di regole note che permetteranno allo sguardo di ricostruire il corpo a partire dal rappresentato deformato.

Sommando le diverse componenti, l'immagine tradotta sul piano è così *rappresentativa* unicamente nel momento in cui l'oggetto rappresentato a cui fa riferimento è posseduto e conosciuto (e può essere quindi ri-conosciuto), e

¹⁵ C. Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*. Galilée, Paris, 1996. p.35 (tr. it. mia).

¹⁶ A. Catizzone, op. cit. p.87.

nel momento in cui sono altresì note l'insieme di regole generali che hanno permesso la sua deformazione. Come «da lettura di una carta esige una preventiva conoscenza delle sue caratteristiche generali»,¹⁷ così ogni *diafragma* o dispositivo utilizzato per trasportare l'immagine del corpo sulle due dimensioni – al pari del reticolo albertiano mostrato da Dürer – deve essere riconosciuto o intuito al fine di far emergere la completa possibilità di specchiarsi nell'immagine stessa.

Si instaura un rapporto lineare intricatissimo tra i tre termini della traduzione: se inizialmente – conoscendo oggetto e rappresentato – si potrebbe risalire al *diafragma* in base allo scarto esistente tra il corpo noto e la sua rappresentazione deformata, successivamente – di fronte al rappresentato e avendo ormai assimilato lo specifico *diafragma* – sarà dall'immagine deformata che si risalirà all'oggetto, in una fruizione specularmente inversa al modo in cui il disegnatore – conoscendo invece oggetto e *diafragma* – deforma volontariamente il corpo.

Nel leggere la carta di un territorio noto, infatti, ne riconosceremo l'approssimativa scala anche in assenza di legenda, così come – con una limitata esperienza – distingueremo immediatamente una piantina altimetrica e topografica dalle differenti *simboleggiature* e nomenclature. Allo stesso modo, guardando ad esempio per la prima volta la veduta prospettica di una piazza, e conoscendo empiricamente lo spazio della stessa piazza, lo sguardo metterebbe in relazione il rimpicciolirsi degli edifici verso il punto di fuga con una distanza conosciuta; successivamente – alla fruizione di nuove vedute prospettiche disegnate – esso ricostruirà mentalmente gli spazi tridimensionali, applicando le regole del *diafragma* appreso in precedenza e riconosciuto ora a partire dalla deformazione prospettica che la veduta urbana presenta. L'immagine bidimensionale - sulla scia del pensiero di Deleuze e Guattari – cambia prospettiva e si comporta come «da carta geografica la quale non riproduce [...], ma costruisce»¹⁸ un sapere.

In questo modo, nel guardare un'immagine deformata del corpo, l'occhio non riconosce semplicemente l'oggetto rappresentato, ma ri-conosce il *diafragma* o dispositivo che ne ha permesso la traduzione nelle due dimensioni: lo sguardo si riflette nell'immagine e al tempo stesso si riconosce culturalmente nelle regole ottiche o filosofiche in base alle quali il corpo è stato trasportato sul piano. Il mancato riconoscimento del *diafragma* o dispositivo della visione che ha determinato l'immagine, sbarrerebbe dunque allo sguardo la via d'accesso al riconoscimento del corpo rappresentato; così come una mappa rimarrebbe insieme di segni privi di senso e di connessione con il territorio, il corpo tradotto e deformato secondo le regole stabilite rimarrebbe misterioso e non si potrebbe riconoscere in esso alcun legame con il corpo conosciuto e posseduto. Se Narciso non possiede e non ri-conosce la propria immagine è allora prima di tutto perché non ri-conosce il dispositivo dello stagno come specchio d'acqua, ma lo oltrepassa con lo sguardo per focalizzarsi unicamente sull'immagine tradotta, unico fuoco misterioso in cui perdersi.

6. Anatomia della distanza. «Disponi il corpo (umano) che vuoi ritratte abbastanza lontano: fagli assumere la posizione che credi. Retrocedi e metti il tuo occhio sull'oculare *O* per verificare se la posa ti piace ed è quella che desideri. Dopodichè, colloca la griglia o il quadro tra il corpo e l'oculare nel modo seguente»: ¹⁹ ciò che emerge

¹⁷ C. F. Capello, M.L. Chionetti, op. cit. vol2 p.84.

¹⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980. p. 20, (tr. it mia).

¹⁹ A. Dürer, *Ueberweisung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit : in Linien Ebenen vo gantzen Corporen*, Nurnberg, 1525, seconda ed., 1538.

negli scritti e nel disegno di Dürer, e che mette a fuoco un ultimo aspetto centrale delle modalità cartografiche di fruizione del corpo bidimensionale, è la necessità di distanziare l'oggetto affinché esso possa essere colto all'interno del sistema di regole che l'ha generato.

Se già il primo termine cartografico moderno *Theatrum* sembrava presupporre uno sguardo distanziato, la cartografia – pur nascendo come scienza tattile che percorresse fisicamente il territorio e costeggiasse i continenti – si è sviluppata successivamente come sguardo obiettivo da una punto posto ad un'estrema distanza tendente all'infinito. Se la Sfera tentava di spiegare al Quadrato: «Più io mi sollevo, più mi allontano dal vostro Pianeta, e più vedo»,²⁰ allo stesso modo la traduzione bidimensionale del corpo sembra legata alla possibilità di mantenimento di una precisa distanza.

Nel caso della rappresentazione antropomorfa è la curvatura indomabile del corpo ad aver marcato la prima distanza inviolabile che sarebbe inevitabilmente rimasta tra alcuni punti del rappresentato e il piano di rappresentazione. L'incompatibilità tra il corpo e il piano ha generato questo primo scarto che si è tuttavia progressivamente allargato affinché tra i due elementi si potesse infine inserire un dispositivo della visione che ne permettesse la traduzione o riduzione ad immagine unica.

Se il corpo avesse potuto stendersi sul piano, sarebbe probabilmente mancata la distanza necessaria a giustificare l'inserimento di un dispositivo ottico-culturale che colmasse il vuoto lasciato da quest'impossibilità di rappresentazione. Pavel Floreskij scrive come «il passare dalla realtà al quadro – nel senso della somiglianza – è *inammissibile*: ci si trova di fronte uno iato, scavalcato una prima volta dall'intelletto creativo del pittore, e poi dall'intelletto che riproduce creativamente in se stesso il quadro»: ²¹ uno iato fisico, una distanza reale presente tanto nella creazione (la donna deve stare ad esempio lontana dal prospettografo) che nella fruizione (l'occhio deve allo stesso allontanarsi dal quadro per essere guidato dalle linee prospettiche). In questa stessa distanza si è inserito il prospettografo, così come lo spazio necessario ad essere il punto di fuga della prospettiva rovesciata tipica delle icone ortodosse, o ancora il modo di vedere il mondo dall'alto tipico dei miniaturisti persiani che «non cercano di disegnare il mondo che vedono con i loro occhi, ma il mondo che vede Allah». ²²

Se il cartografo costruisce il mondo per proiezione, il disegnatore crea il mondo mantenendosi a una precisa distanza da esso e ricalcando in maniera ancora più fedele il dogma della creazione biblica: egli si assesta ed a questa determinata distanza pone il corpo della modella affinché si compia la magia della traduzione attraverso il dispositivo. Se è questa precisa distanza a mantenere riconoscibili l'insieme delle regole ottico-teologiche che costituiscono il dispositivo, si crea nella fruizione una sorta di regime scopico della distanza, che se venisse violato rischierebbe di distruggere l'immagine, in quanto non più riconducibile al corpo.

In che modo dunque, l'occhio entra infine in relazione con l'invulnerabilità di questo spazio? Lo sguardo, nella fruizione cartografica, affonda nelle vie e trasporta con sé il peso dell'intero corpo: l'occhio *diviene* corpo (in una sorta di *Verkörperung*) e percorre come un *flâneur* le vie del territorio rappresentato. Al tempo stesso, tuttavia, esso si deve mantenere sollevato per poter avere costantemente una visione d'insieme che permetta di non perdersi nel dedalo delle vie rappresentate. È uno sguardo sospeso che si avvicina al reticolo, dominandolo ma senza

²⁰ E.A. Abbott, op.cit. p.122

²¹ P. Florenskij, op. cit. p.123.

²² O. Pamuk. *Benim adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998 (tr. it. M. Bertolini, S. Gezgin *Il mio nome è rosso* Einaudi, Torino, 2005. p.231)

precipitare in esso: l'occhio affonda nell'immagine, ma la possiede nella sua interezza nel momento in cui, contemporaneamente, si distanzia da essa.

Allo stesso modo lo sguardo scruta l'immagine bidimensionale e – percorrendone le membra – ri-traduce in corpo i segni appiattiti; ma immediatamente sospende lo sguardo a una certa distanza, in modo da non perdersi completamente nell'immagine e poter ancora riconoscere le linee guida del dispositivo che ne ha permesso la traduzione.

La fruizione cartografica prevede così un doppio movimento, «l'essere assorbito tipico dello sguardo dettagliato e miniaturizzato, e il correlato di un'estetica dell'indifferenza e del distacco».²³ Come il disegnatore di Dürer strizza gli occhi per scrutare il particolare, pur di non avvicinarsi e infrangere lo spazio del prospettografo, così l'occhio tende a scavare nel dettaglio mentre se ne allontana, per non infrangere lo spazio destinato al dispositivo che ha reso possibile la formazione dell'immagine: correre con lo sguardo verso il punto di fuga ma non oltrepassare la posizione oltre il quale la prospettiva si distorce; ammirare il dettaglio ma non perdere la visione divina d'insieme della miniatura; baciare l'icona ma rimanere punto di fuga dello sguardo severo dei santi ortodossi.

La lettura dà corpo all'immagine e convive al tempo stesso con il timore per una sua dissoluzione: è un essere distaccati ed assorbiti nell'oggetto della visione, un doppio movimento che trascina la modalità cartografica della visione in una sorta di vertigine. Se Alfred Hitchcock in *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, 1958), dona allo spettatore la sensazione di vertigine del protagonista, coniugando contemporaneamente una carrellata della macchina da presa all'indietro con un vorticoso zoom in avanti, ora lo sguardo è preso in questa stessa oscillazione nel tentativo di dare carne al dipinto e, contemporaneamente, mantenersi a distanza e quindi vigile sulle regole utilizzate per la deformazione del corpo.

Narciso necessita così di restare distaccato dalla propria immagine, catturato nella morsa di un doppio movimento di presa di possesso e distanziamento: una vertigine interminabile che coglie lo sguardo di Narciso in questa doppia necessità e che lo attraversa nel suo ardere d'amore per sé stesso.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, Narciso muore a riva – sfinito dall'indifferenza dell'immagine amata – senza aver mai toccato il pelo l'acqua, pur avendo a lungo continuato ad avvicinarsene nel tentativo di conquistare l'amato riflesso. Narciso si disperava e piange nel non possedere la propria immagine, eppure non tenta mai di afferrare l'amato: forse perché violando quella distanza necessaria – prima ancora di rischiare di morire annegato, come alcune versioni fanno terminare il mito – avrebbe increspato l'acqua e distrutto così con un solo gesto, il *diafragma* e l'immagine bidimensionale su cui aveva proiettato la totalità del proprio desiderio.

²³ C. Buci-Glucksman, op. cit. p.38 (tr. it. mia).

Apparato iconografico

Immagine 1. Enrico Job, *Il Mappacorpo*, 1974

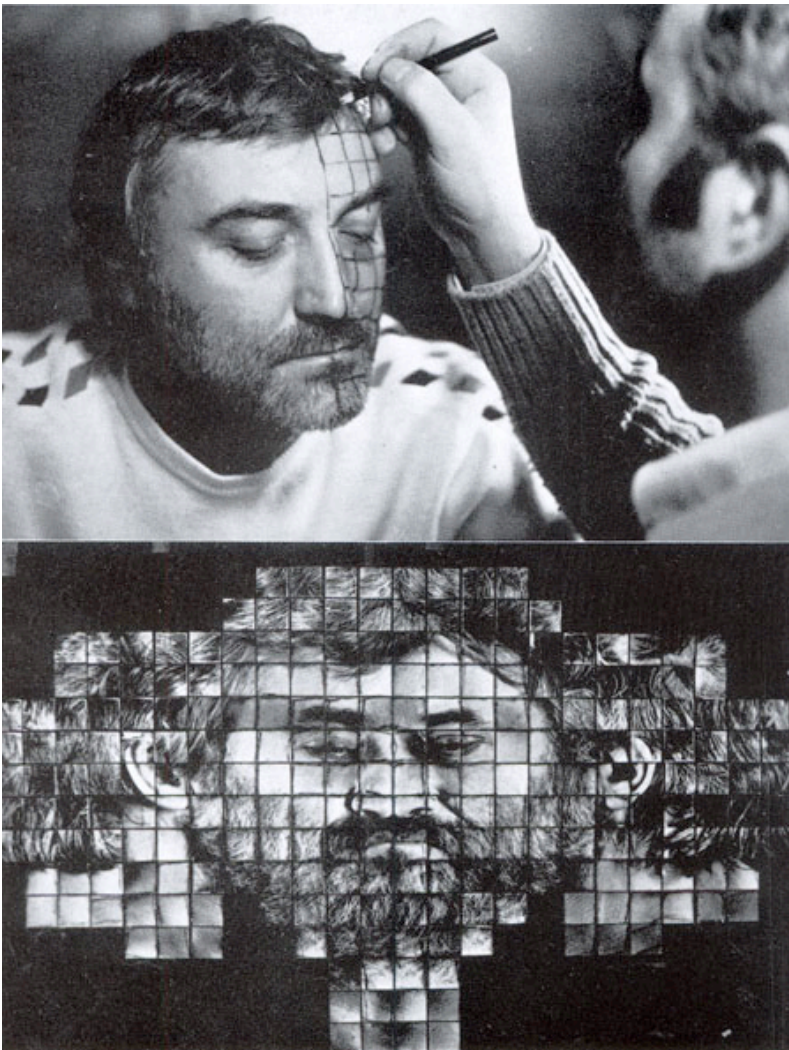


Immagine 2. Albrecht Dürer, *Il disegnatore della donna sdraiata*, ed.1538

